

## Mahlers Pastorale

### Ein Gespräch über die 3. Sinfonie von Gustav Mahler zwischen dem Dramaturgen der Stuttgarter Philharmoniker, Albrecht Dürr, und Gabriel Feltz

*Mit der Aufnahme der dritten Sinfonie erscheint, nach der fünften, sechsten und siebenten, bereits die vierte Einspielung einer Sinfonie Gustav Mahlers mit den Stuttgarter Philharmonikern und Ihnen. Wie gestalteten sich nun die Vorbereitungen speziell zur 3. Sinfonie?*

Alle Sinfonien Mahlers kenne ich ungefähr seit meinem elften oder zwölften Lebensjahr. Damals habe ich sie auf Langspielplatten oder Musikcassetten – in der damaligen DDR gab es ja keine Compact Discs – jeden Tag rauf und runter gehört. In dieser Zeit war ich völlig verrückt nach dieser Musik. Mein Vater besaß von fast allen Stücken eine Taschenpartitur, so konnte ich immer mitlesen. Diese kleinen Büchlein habe ich heute noch. Sie sind voller Eintragungen und Notizen, welche Interpretationsansätze unterstützen sollten. Ich muss schon manchmal lachen, wenn ich sie heute durchblättere. Aber ich gebe auch gerne zu, dass die eine oder andere Idee in den letzten Jahren meiner Beschäftigung mit dem Werk Gustav Mahlers doch verwirklicht wurde. Insofern bin ich sehr froh, dass ich auch im Falle der 3. Sinfonie einen langen „Vorlauf“ hatte, bevor ich diese wahrlich gigantische Komposition dirigierte. Als dann die Planungen mit den Stuttgarter Philharmonikern ungefähr sechs Monate vor der ersten Probe konkret wurden, merkte ich allerdings, dass mir meine ganze Annäherung an dieses Werk bis jetzt rein gar nichts half. Denn ich spürte, dass die wichtigste Aufgabe wohl darin bestand, eine Art „Leitfaden“ oder „Schnittstelle“ zu finden, welche die riesenhafte Ausdehnung des Stückes nebst den höchst unterschiedlichen Charakteren der sechs Sätze in einen auch für den Zuhörer nachvollziehbaren Zusammenhang, eine Einheit, bringt. Meiner Meinung nach sollten die Interpreten unbedingt der Begriffsbezeichnung „Sinfonie“ gerecht werden und nicht eine Art sechsteilige symphonische Suite aufführen. Solche Zielsetzungen haben natürlich konzeptionelle Auswirkungen auf Tempi, Spielweisen und Klangvorstellungen. Ob mir diese vorhin erwähnte Einheit gelungen ist, muss nun der Hörer dieser Aufnahme bitte selbst beurteilen. Außerdem wollte ich unbedingt Mahlers eigenen, auf die Natur hinweisenden Kommentaren zu dem Stück gerecht werden. Ich glaube nämlich, der vielzitierte und berühmte Ausspruch, die Musik sei „Naturlaut“, trifft nicht nur besonders auf die erste Sinfonie zu, sondern auch auf die dritte.

*Haben denn Mahlers eigene Äußerungen zur dritten Sinfonie bei der Erarbeitung des Werkes weitergeholfen?*

Ja, auch wenn seine programmatischen Entwürfe zu den einzelnen Sätzen, die er später nicht mehr in Programmheften abgedruckt haben wollte, viele Fragen aufwerfen. Zum Beispiel: „Pan erwacht, der Sommer marschiert ein...“ titulierte er in der Partitur den ersten Satz. Mir kommt die Musik hier vor wie ein junger Elefant, der sich seiner Kraft nicht bewusst ist. Wie erreicht man, dass alle Marschepisoden dieses über eine halbe Stunde langen Monstrums von einem Sinfoniesatz (neben dem Finale der sechsten Sinfonie der längste, den Mahler je geschrieben hat), nicht militärisch hart wirken, sondern strahlend-majestätisch, eben als eine Art „Naturmusik“? Oder werfen wir einen Blick auf die so genannte Posthorn-Episode des dritten Satzes. „Was mir die Tiere im Walde erzählen“ lautet Mahlers Erklärung. Sollen wir diese zuckersüße romantische Seligkeit ernst nehmen oder ist dieses Scherzo doch ironischer, doppelbödig – als eine klischeehafte Übertreibung zu begreifen? Da bleiben viele Fragen offen. Am einfachsten ist wohl der allererste Anfang der Sinfonie dank Bruno Walter zu deuten. Dieser schreibt in seinen Erinnerungen: „An einem herrlichen Julitage kam ich mit dem Dampfer [am Ufer des Attersees] an; Mahler erwartete mich am Landungssteg und schleppte trotz meinem Protest meinen Koffer eigenhändig den Steg hinunter [...] Als mein Blick auf unserem Wege nach seinem Haus auf das Höllengebirge fiel, dessen star-

re Felswände den Hintergrund der so anmutigen Landschaft bilden, sagte Mahler: „Sie brauchen gar nicht mehr hinzusehen – das habe ich schon alles wegkomponiert.“ Diese grandiose Kulisse aus Felsen, Himmel und Wasser ist zweifelsfrei in dem Anfang wiederzuerkennen. Und die langgezogene leise Antwort der Posaunen und Fagotte auf den Weckruf der acht Hörner des Anfangs ist mit Sicherheit ein Echo, das von den Bergen über den See wiederhallt.

### Notenbeispiel 1

### Example 1

1.2.3.4.5.6.7.8. Horn in F

Kräftig, Entschieden

Nicht eilen

### Notenbeispiel 2

### Example 2

1.2.3. Fag. Zurückhaltend

Contrafag. *f* *p* *sf* *ppp*

1. 3. Horn in F *pp* *ppp* *sempre ppp*

5. 2. Horn in F *p* *pp* *ppp* *sempre ppp*

4. 7. Horn in F *pp* *ppp* *sempre ppp*

6. 8. *p* *pp* *ppp* *ppp*

1. 2. Pos. *f* *p* *sf* *pp*

3. 4. *f* *p* *sf* *pp*

Btb. *f* *p* *sf* *pp*

Kl. Tr.

2 Becken Tamtam *pp* *pp*

Gr. Tr. *p* *pp* *pp* *pp*

1. Pk. *pp* *pp* *pp* *sempre pp*

Molto riten.

Tamtam

(mit 2 Schwammschlägeln)

*Mahler hat auch in einem Brief an Richard Strauss geäußert, diese Sinfonie dauere zwei (!) Stunden. Wollte er langsame Tempi?*

Nein, sicher nicht, denn er ging von einer Pause nach dem ersten Satz aus. Diese hat er wohl mit einberechnet, anders kann ich mir diese Angabe nicht erklären. Aber der Versuch einer Beantwortung von Tempofragen ist, wie vorhin schon angedeutet, entscheidend für die Wahrnehmung eines Zusammenhangs in dieser Sinfonie und gleichzeitig sehr komplex. Um die Märsche des ersten Satzes als ein klingendes, jublierendes Naturschauspiel zu musizieren, habe ich mir zum Beispiel erlaubt, das Zeitmaß, trotz Mahlers klarer Anweisungen, dieses Marschtempo sei konsequent durchzuhalten, mehrfach zu ändern. Denn ich glaube, er hatte es vielleicht gar nicht so „streng“ gemeint, wie wir es heute gemeinhin annehmen. Die



Ich habe es während der Proben für diese Aufnahme sogar versucht. Die Musik blieb geradezu auf der Stelle stehen – das kann doch nicht gemeint sein. Auch das ruhige Grundzeitmaß des zweiten Satzes habe ich an einigen Stellen bewusst etwas variiert, um den entsprechenden Passagen ein gewisses Quantum an Unruhe zu geben. Denn so schwingt für mich die Erregung des ersten Satzes noch nach, die unglaubliche Energie der ersten halben Stunde dieses Werkes ist gewissermaßen für die Hörer, aber auch die Musiker noch nicht ganz abgebaut. So entsteht hoffentlich unterschwellig eine Art Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen und genau das ist ja gewollt. Auch die zwei großen Steigerungen im dritten Satz, dem eigentlichen Scherzo der Sinfonie, sollten wie heftige „Entladungen“ erscheinen, die erneut an den Kopfsatz erinnern. Umso stärker wirkt ja dann die romantische Naivität, der Posthorn-Episoden. Diese Stellen müssen ja zweifelsfrei eine Idylle beschwören, ähnlich der „Szene am Bach“ aus Beethovens „Pastorale“ oder dem 3. Satz „Szene auf dem Land“ der „Symphonie fantastique“ von Berlioz.

*Einer der außergewöhnlichsten und modernsten Sätze aus den über fünfzig, welche Mahler insgesamt für seine Sinfonien komponiert hat, scheint mir der vierte Satz der Dritten zu sein. Wie denken Sie darüber?*

Sie haben vollkommen Recht, ein sehr eigenartiges Musikstück, denn es gibt überhaupt kein einheitliches Zeitmaß. Hier sind die größten Freiheiten im Vortrag möglich und gefordert. Das macht es für den Dirigenten nicht gerade leicht. Erst rund fünfzig Jahre nach Mahlers Tod haben Komponisten damit begonnen, derartiges einfach ohne Taktart und ohne Tempobezeichnungen niederzuschreiben. Auch daran kann man erkennen, dass Gustav Mahler seiner Zeit immer wieder weit voraus war.

*Dieser vierte und der fünfte Satz verlangen ja auch den Einsatz der menschlichen Stimme. Hier drängt sich der Vergleich zur Neunten von Beethoven auf, der ersten Sinfonie, in welcher diese bedeutsame Erweiterung der musikalischen Mittel praktiziert wurde. Gibt es hier denn Gemeinsamkeiten?*

Darüber habe ich mir bisher keine Gedanken gemacht, aber spontan würde ich einen Zusammenhang eher verneinen. Schillers und Beethovens Utopie einer Verbrüderung der gesamten Menschheit hat ja etwas sehr Deklamierendes, man könnte fast von Manifesten sprechen. Bestimmte Sätze und auch einzelne Wörter der „Ode an die Freude“ werden durch Beethovens Musik extra hervorgehoben und mit einer bestimmten Charakteristik versehen, etwa das konkret komponierte „musikalische Chaos“ vor dem Bariton-Einsatz „O Freunde, nicht diese Töne!“ oder die diffizile, sphärische Vertonung des „Himmelzelts“ durch die Holzbläser kurz vor der Doppelfuge. Mahlers Beziehung zu Nietzsches Text im vierten

Satz und den Worten aus „Des Knaben Wunderhorn“ im fünften und die damit verbundene Verwendung von vokalen Phrasen erscheint mir da eher atmosphärisch einer Stimmung des Ganzen verpflichtet. In seiner zweiten Sinfonie, der „Auferstehungssinfonie“ zeigt sich die Inspiration durch Beethovens Neunte deutlicher.

*Uns verbleiben zum Abschluss unseres Gesprächs vielleicht noch einige Gedanken zum sechsten Satz. Ein wunderschönes Adagio, ist es nicht für jeden Dirigenten purer Genuss, solche Musik zu leiten?*

Absolut! Ein fantastischer Abschluss für eine Sinfonie und sicher einer der am leichtesten zugänglichen Sinfoniesätze von Gustav Mahler überhaupt. Man sollte nicht zu langsam beginnen, der Musik und den Fähigkeiten der Orchestermusiker vertrauen und sehr schlicht dirigieren. Lassen Sie es mich so formulieren: jegliche „Allüren“ der Interpreten sollten hier verboten sein. Diese Musik wirkt von ganz allein.